This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department

28

Prix : 1 franc.

MEYERBEER

NOTES BIOGRAPHIQUES

PAR

ARTHUR POUGIN

Le sablier s'écoule..... Hurrah! les morts vont vite.

BÜRGER. — *Ballade de Lénore.*

PARIS

TRESSE, ÉDITEUR, GALERIE DE CHARTRES, 2 ET 3

Palais-Royal

1864

MEYERBEER

MEYERBEER

NOTES BIOGRAPHIQUES

PAR

ARTHUR POUGIN

Le sablier s'écoule..... Hurrah! les morts vont vite.
Bürger. — *Ballade de Lénore.*

PARIS

J. TRESSE, ÉDITEUR, GALERIE DE CHARTRES, 2 ET 3

Palais-Royal

1864

M6P87

INTRODUCTION.

Ils s'en vont, hélas! tous nos grands hommes, avec une effrayante rapidité. De tous ceux qui furent activement mêlés à ce magnifique mouvement de renaissance qu'on appela le Romantisme, ou qui, sans y prendre part, se révélèrent à cette époque, combien déjà nous ont quittés, combien se sont endormis du sommeil de l'éternité? En prenant au hasard, et sans les vouloir citer tous, nous trouvons dans les lettres Balzac, Frédéric Soulié, Eugène Sue, Augustin Thierry, Alfred de Musset, Alfred de Vigny; dans la peinture, Eugène Delacroix, Paul Delaroche, Ary Scheffer, Decamps, Horace Vernet, Flandrin; dans la statuaire, Rude, Pradier, David (d'Angers), Feuchères, Petitot; enfin, dans la musique, Halévy, puis le dernier de tous et non le moins grand, Meyerbeer, dont trois œuvres immenses, colossales, magnifiques, éclaireront d'un reflet lumineux la physionomie aux yeux de la postérité.

Nous n'avons nullement la prétention, dans ces quelques pages, de faire connaître à fond, comme homme et comme artiste, celui dont la perte est en ce moment si douloureusement ressentie ; une telle étude réclamerait un volume, et demanderait à la fois beaucoup de temps, de travail et de recueillement. Pour aujourd'hui, nous ne voulons que grouper sommairement et avec exactitude, en les accompagnant d'un rapide coup d'œil sur l'ensemble de son œuvre, les faits principaux qui ont marqué la longue et laborieuse carrière de l'auteur de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète*. Ce n'est ici qu'un tribut de regret et d'admiration offert à la mémoire du grand homme qui fut Meyerbeer par un artiste enthousiaste et obscur qui lui a dû des jouissances ineffables et quelques-uns des meilleurs moments de sa vie intellectuelle. Puissent ces notes être utiles quelque jour et servir à celui qui entreprendra d'analyser à fond et de faire apprécier de tous, dans une étude complète et raisonnée, les qualités multiples de ce génie puissant, vigoureux et incomparable. C'est la seule récompense que je désire du travail auquel je me livre en ce moment.

I.

PREMIÈRES ANNÉES.

A la fin du XVIIIe siècle, vivait à Berlin un homme riche, intelligent, et estimé de tous. Jacques Beer — c'était son nom — l'un des premiers banquiers de la Prusse, était le chef d'une nombreuse famille israélite, et possédait trois fils, qui, tous trois, devaient parvenir à la célébrité par des chemins différents, mais dont un surtout, celui dont nous allons spécialement nous occuper, devait éclipser les deux autres, et jouir, de son vivant même, d'une gloire complète, pure, éclatante et incontestée. De ces trois enfants, qui s'aimaient tendrement, l'un, Guillaume Beer, qui mourut le 27 mars 1850, succéda à son père comme banquier, fut en même temps un astronome très-distingué, devint collaborateur de Maedler pour ses travaux scientifiques, et publia une carte de la lune, qui lui fit décerner un prix important par l'Académie des sciences de Berlin; l'autre Michel Beer, né en 1800 et mort à Munich en 1833, acquit une grande réputation comme poëte dramatique par différents ouvrages, *Clytemnestre*, *les Fiancés d'Aragon*, *le Paria*, et surtout *Struensée*, son chef-d'œuvre, qui reçut plus tard un nouvel éclat par la musique dont son frère l'embellit. Enfin celui-ci, l'aîné des trois, Liebmann Beer, que nous connaissons — nous verrons tout à l'heure pourquoi — sous le

nom de Meyerbeer, était né à Berlin le 23 septembre 1791 (1).

A peine âgé de quatre ans, le jeune Liebmann Beer montrait déjà les dispositions les plus rares et un goût d'une remarquable précocité pour la musique : saisissant au vol les mélodies des orgues qui venaient s'arrêter devant la maison paternelle, il les transportait aussitôt sur le piano, cherchant et souvent réussissant à les accompagner convenablement de la main gauche. Plus sage que ne le sont d'ordinaire à cet égard les pères de famille, le sien non-seulement ne chercha point à le détourner de son goût pour un art délicieux, mais l'y encouragea au contraire par tous les moyens possibles, et lui donna un excellent maître de piano, Lauska (2), lequel avait eu lui-même pour professeur l'un des virtuoses les plus célèbres de ce temps, Muzio Clementi. C'est à ce moment qu'un ami intime de la famille Beer, nommé Meyer, qui s'était pris pour l'enfant d'une affection profonde, lui laissa par testament une fortune considérable, à la condition qu'il ajouterait à son nom de Beer celui de son bien-

(1) On lit dans *la Revue et Gazette musicale* du 8 mai :

« On nous écrit de Berlin, en date du 2 mai :

» La nouvelle arrivée aujourd'hui par le télégraphe de la mort » de Meyerbeer a produit dans notre ville, où il est né, une dou- » loureuse sensation. D'après les registres de la commune israélite, » le célèbre compositeur est né le 23 septembre 1791, et non en » 1794, comme l'annoncent la plupart des biographes du maître. »

(2) François-Ignace Lauska, pianiste et compositeur distingué, né à Brünn, en Moravie, le 13 janvier 1769, mort à Berlin le 18 avril 1825.

faiteur, Meyer, d'où vient celui de *Meyerbeer*, qui, depuis plus de trente ans, retentit d'une façon si éclatante dans les cinq parties du monde, et brillera dans l'histoire de l'art, jusque dans les temps les plus reculés, comme un admirable et magnifique sillon de feu (1).

L'intelligence du jeune Meyerbeer était telle, et ses progrès furent si rapides qu'il put se faire entendre à Berlin, dans un concert public qui eut lieu le 14 octobre 1800 et obtint un succès prodigieux ; il venait d'accomplir sa neuvième année. La *Gazette générale de Leipsick*, qui rendit compte de ce concert ainsi que de deux autres dans lesquels le jeune virtuose se fit entendre de nouveau le 17 novembre 1803, et le 2 janvier 1804, lui décerne les plus grands éloges. Ce fut alors que l'abbé Vogler, qui devait être plus tard son professeur, l'entendant improviser avec beaucoup de facilité, prédit qu'il serait un jour un grand musicien. Deux ou trois ans plus tard, Clementi lui-même, revenant de Saint-Pétersbourg et traversant la Prusse, fut si charmé du talent de Meyerbeer que, quoique âgé de cinquante-cinq ans environ et prenant chaque jour plus d'aversion pour l'enseignement, il se décida à lui donner des leçons pendant tout le temps de son séjour à Berlin.

Je viens de dire que Meyerbeer improvisait avec facilité et habileté ; il ne se contentait pas, en effet,

---

(1) C'est seulement lors de son premier voyage en Italie, et quand il fit représenter dans ce pays ses premiers ouvrages, que, s'emparant du prénom de son père et l'italianisant, il commença à se faire appeler Giacomo Meyerbeer.

de ses succès de virtuose et sentait déjà le démon de la composition tenter son cœur et son imagination. Quoique complétement ignorant des premiers préceptes de l'harmonie, sans autres guides que son oreille et son instinct naturel, il avait mis au jour un grand nombre de morceaux de chant et de piano, et quelques amis éclairés conseillèrent à son père de lui donner un maître de composition. Le choix tomba sur un certain Bernard-Anselme Weber, alors chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin et ancien élève de l'abbé Vogler. Voici ce que dit à ce sujet M. Fétis: « Admirateur enthousiaste de Gluck, passionné pour la belle déclamation musicale de ce grand artiste, fort expert d'ailleurs en matière de style dramatique, Weber pouvait donner d'utiles conseils à son élève sur la coupe des morceaux, sur l'instrumentation, et sur les applications esthétiques de l'art d'écrire; mais faible harmoniste et manquant d'instruction dans la didactique des divers genres du contre-point et de la fugue, il lui était impossible de le guider dans ces études difficiles. Pendant quelque temps, Meyerbeer fit, un peu à l'aventure, des efforts pour s'instruire. Un jour, il porta une fugue à son maître: émerveillé de ce morceau, Weber le proclama un chef-d'œuvre, et s'empressa de l'envoyer à l'abbé Vogler, afin de lui prouver qu'il pouvait aussi former de savants élèves. La réponse se fit longtemps attendre; enfin arriva un volumineux paquet qui fut ouvert avec empresssement. O surprise douloureuse! Au lieu des éloges qu'on espérait, on y trouva une sorte de traité pratique de la fugue, écrit de la main de Vogler et divisé en trois parties. Dans la première, les règles

pour la formation de ce genre de morceaux de musique étaient exposées d'une manière succincte. La seconde partie, intitulée *la Fugue de l'élève*, contenait celle de Meyerbeer, analysée dans tout son développement : le résultat de l'examen prouvait qu'elle n'était pas bonne. La troisième partie, qui avait pour titre : *la Fugue du maître*, était celle que Vogler avait écrite sur le thème et sur les contre-sujets de Meyerbeer. Elle était aussi analysée de mesure en mesure, et le maître y rendait compte des motifs qui lui avaient fait adopter telle forme et non telle autre. » (FÉTIS, *Biographie universelle des Musiciens*, 2e édition, t. VI.)

Plein d'enthousiasme, et voulant profiter des conseils qui lui étaient donnés, Meyerbeer se mit immédiatement au travail et construisit une fugue à huit parties, d'après les principes exposés par Vogler dans sa correspondance, puis il la lui envoya directement. Cette fois, Vogler lui répondit : « Il y a pour vous un bel avenir dans l'art. Venez près de moi; rendez-vous à Darmstadt; je vous recevrai comme un fils, et je vous ferai puiser à la source des connaissances musicales. »

Enchanté de cet appel bienveillant, Meyerbeer s'empressa de demander à son père l'autorisation de partir, l'obtint, et, au comble de ses vœux, se rendit à Darmstadt et courut chez le bon abbé.

II.

L'ÉCOLE DE DARMSTADT.

L'abbé Vogler, qui était considéré alors comme le premier et le plus profond théoricien de l'Allemagne et qui avait reçu des leçons de Valotti, tenait à Darmstadt une école où se sont formées la plupart des illustrations musicales de l'Allemagne contemporaine : pour la théorie, Knecht, Ritter; pour la pratique de l'art, Winter, Gœnsbacher, Godefroy de Weber, et les deux plus célèbres, Carl-Marie de Weber, l'immortel auteur du *Freyschütz* et d'*Oberon*, et Giacomo Meyerbeer. C'est chez Vogler que ces deux derniers se rencontrèrent pour la première fois et se lièrent d'une vive et sincère amitié, amitié que la mort seule a pu rompre, bien que Weber, alors âgé de vingt-cinq ans, en eût sept de plus que son jeune condisciple. Tous les élèves, d'ailleurs, vivaient ensemble dans d'affectueuses relations, et professaient pour leur excellent maître une tendresse véritablement profonde. On en verra la preuve dans ce fait, qu'à la mort de Weber, on trouva dans ses papiers un morceau ainsi intitulé : « Cantate écrite par Weber pour le jour de la naissance de Vogler, et mise en musique par Meyerbeer et Gœnsbacher. » En effet, Weber, qui faisait délicieusement les vers, avait écrit les paroles de cette cantate, tandis que

Meyerbeer avait fait la musique des chœurs et d'un trio, et que Gœnsbacher s'était chargé des *soli*.

La vie, chez Vogler, était très-austère, très-occupée, et uniquement consacrée à l'étude et à la pratique de l'art. Après avoir officié le matin, le maître faisait à ses élèves une leçon orale de contre-point, puis, leur donnant un sujet quelconque de musique sacrée ou profane, psaumes, odes, motets, kyrie, scènes dramatiques, il les astreignait à une composition sévère; le soir chaque composition était exécutée, chaque travail analysé, commenté, critiqué, apprécié, non-seulement par le professeur, mais aussi par tous les élèves, de sorte que chacun, après avoir été jugé, devenait juge à son tour de ses propres rivaux. C'était certainement là un excellent système d'éducation.

Le dimanche, professeur et élèves se rendaient à l'église, qui contenait deux orgues. Vogler s'asseyait à l'un, tandis que chacun de ses disciples, à tour de rôle, prenait place à l'autre; c'était alors comme une sorte de tournoi académique, dans lequel chacun mettait son talent à développer avec art, avec grandeur, avec éclat, le sujet imposé ou improvisé par le maître. « Quelquefois — dit M. Léon Kreutzer dans l'excellent et solide travail qu'il a consacré à Meyerbeer dans les livraisons de la *Revue contemporaine* de juillet et août 1853 — quelquefois il arrivait que le thème choisi recélait par hasard en germe, dans ses replis, un dessin, un rhythme, dont les développements pouvaient être traités suivant un système plus indépendant et moins scolastique. C'était alors à qui des jeunes disciples se hasarderait le premier à s'affranchir des en-

traves, à entr'ouvrir un peu les portes de l'idéal, quitte à avoir les yeux éblouis par une lumière trop éclatante. Lorsque ces bouillants improvisateurs, s'abandonnant sans règle à l'ardeur de leur imagination, couraient ainsi à la recherche de l'inconnu, croisant les rhythmes, les dessins, les modulations au gré de leur caprice, le bon abbé s'arrêtait étonné; il ne reconnaissait plus ses sages élèves de la veille; il ne grondait pas, mais il devenait un peu triste; peut-être souffrait-il dans son orgueil : ces hardiesses lui révélaient des sources d'inspiration auxquelles il ne lui était pas permis de s'abreuver; il s'avouait qu'il avait à peine fait la moitié du chemin, et que l'heure était venue de s'arrêter sur la route, tandis que ses élèves allaient en parcourir la partie la plus brillante et la plus fleurie. »

Je répète que le système d'éducation de l'abbé Vogler était excellent, et j'ajoute que, sans la vie en quelque sorte claustrale à laquelle ses élèves étaient tenus chez lui, Meyerbeer, et surtout Weber, qui mourut jeune, ne seraient peut-être point parvenus à ce point magnifique du génie, où l'homme, planant sur la terre comme du haut d'une nue invisible, semble fouiller à loisir dans les replis les plus profonds du cœur de ses frères pour en tirer ces accents sublimes, passionnés et déchirants, qui semblent un souvenir et un écho du cri suprême poussé par le héros de la légende chrétienne au sommet du Golgotha. La musique, en effet, est un art si excentrique, si absorbant, si complétement en dehors de toutes les autres branches des connaissances humaines, que celui qui sent en lui les aptitu-

des nécessaires pour exprimer avec son aide toute la gamme des passions terrestres doit se condamner à ne vivre qu'avec lui, à s'abstraire entièrement, et à renoncer, tant que son instruction n'est pas complète et définitive, à toute espèce de distraction extérieure.

Il y avait deux ans que Meyerbeer était à Darmstadt, lorsque l'abbé Vogler, voulant faire reposer ses élèves et élever leur esprit par la contemplation des choses de la nature, ferma son école et s'en alla voyager avec eux. Avant le départ, Meyerbeer fit exécuter un oratorio intitulé *Dieu et la nature* (*Gott und die Natur*), qui lui fit conférer par le grand-duc le titre de compositeur de la cour. Cet oratorio fut ensuite exécuté à Berlin, le 8 mai 1811, dans un concert que Weber donna au Théâtre-Royal, et les solos en furent chantés par Eunike, Grell, et Mlle Schmalz. Cette première œuvre sérieuse prouvait déjà que Meyerbeer était à la recherche de formes nouvelles, d'effets inconnus et inusités. Du reste, il avait composé chez l'abbé Vogler un grand nombre de morceaux de musique religieuse, que jamais il n'a produits en public.

III.

PREMIERS PAS DANS LA CARRIÈRE.

J'ignore combien de temps au juste dura le voyage que Vogler avait entrepris avec ses élèves ; il fut sans doute d'une année environ, car, le 27 janvier 1813, nous retrouvons Meyerbeer à Munich, où il fait représenter, au Théâtre-Royal, son premier opéra, *la Fille de Jephté*. « Le sujet — dit à ce propos M. Fétis — développé en trois actes, était plutôt un oratorio qu'un opéra. Encore tout saturé des formes scolastiques, Meyerbeer avait mis peu de charme mélodique dans cette composition : elle ne réussit pas. » Se souvenant alors des brillants succès qui avaient accueilli jadis son talent de virtuose, il se rendit à Vienne, la ville des pianistes, fermement décidé à s'y produire sous ce rapport.

Le soir de son arrivée en cette ville, il eut occasion d'entendre Hummel (1), qui, alors âgé de trente-cinq ans, était dans tout l'éclat, dans toute la maturité de son talent. Meyerbeer s'aperçut vite, dès la première

---

(1) Hummel, l'un des plus célèbres pianistes dont s'honore l'Allemagne, compositeur extrêmement distingué, était né à Presbourg, le 14 novembre 1778, et mourut à Weimar, après avoir étonné et charmé toute l'Europe, le 17 octobre 1837.

audition, que, pour n'avoir ni la majesté ni l'éclat qui se faisaient remarquer dans l'exécution de Clementi, celle de Hummel avait un charme, une grâce, une délicatesse et une élégance qu'il était loin de posséder à un pareil degré. En artiste consciencieux, convaincu, dévoué à son art, que fit-il alors pour ne pas être vaincu dans la lutte qu'il voulait livrer à des adversaires dont il reconnaissait la supériorité dans certains cas? Il eut la constance, la vertu de s'enfermer chez lui pendant six mois, et là, travaillant avec ardeur, avec opiniâtreté, s'efforçant d'acquérir les qualités qui lui manquaient, il se livra à des études obstinées sur l'art de bien lier son jeu, d'assouplir ses doigts, et fit subir à son doigté toutes les modifications nécessaires pour atteindre son but. Après quoi il se produisit dans les salons, dans les concerts, se fit entendre souvent, et chaque fois excitait chez ses auditeurs l'enthousiasme et l'admiration.

On assure que, frappé du succès prodigieux qu'obtenaient et son exécution et l'originalité de ses compositions, il se persuada que ses rivaux voudraient s'emparer de ses procédés, et refusa, pour échapper à ce danger, de publier aucun des morceaux qu'il jouait en public. Absorbé plus tard par des travaux importants, ayant d'ailleurs complétement cessé de se faire entendre et même de jouer du piano, toutes ces compositions furent perdues pour l'art, par la raison qu'il n'en avait jamais écrit une note, et qu'il les jouait toujours de mémoire. M. Fétis parle cependant de certains morceaux qu'il a dû écrire et dont les journaux ont fait des éloges, entre autres des variations, sur une

marche originale, exécutées par lui dans un concert donné à Leipsick, et une symphonie concertante pour piano et violon, avec orchestre, exécutée par lui et le violoniste Weit, à Berlin, le 4 février 1813.

Dans le même temps, Meyerbeer fit représenter à Vienne un monodrame avec chœurs, pour soprano et clarinette obligée (l'instrumentiste figurait comme personnage du drame); cet ouvrage était intitulé *les Amours de Thécelinde* et exécuté par Mlle Harlass et le clarinettiste Baermann. Le succès qu'il obtint suggéra à l'administrateur du théâtre de la cour la pensée de confier à l'auteur la composition d'un opéra-comique en deux actes dont le titre était *Abimeleck ou les deux Califes* (Wirth und Gast), et qui fut représenté dans les premiers mois de 1813. Malheureusement la musique italienne était alors seule en faveur auprès de M. de Metternich, qui donnait le ton à toute la cour, et, comme la partition du nouvel opéra était écrite d'une façon toute différente, et dans un système qui se rapprochait beaucoup de celui adopté pour *la Fille de Jephté*, elle fut accueillie très-froidement et ne put se relever. Salieri, l'auteur de *Tarare* et des *Danaïdes*, qui était alors à Vienne directeur de la chapelle impériale, et qui s'était pris d'une vive et tendre affection pour Meyerbeer, l'encouragea de son mieux, le consola de cet échec, et lui conseilla pour assouplir, modifier et mûrir son talent, d'aller faire un voyage en Italie, où il apprendrait, ce qui lui manquait encore, à mieux disposer les voix, et à écrire d'une façon moins fatigante et moins difficultueuse pour les chanteurs.

IV.

MEYERBEER EN ITALIE.

L'Italie était alors, comme elle est en ce moment, en pénurie de compositeurs dramatiques. Des trois hommes de génie qu'elle avait possédés peu de temps auparavant, deux étaient morts, Guglielmi et Cimarosa; le troisième, Paisiello, allait s'éteindre et depuis longtemps ne produisait plus. Paër était fixé en France. Il ne restait plus à l'Italie que quelques hommes de talent, tels que Mayr, Niccolini, Frederici, Orgitano, Generali, Morlacchi, et quelques autres inférieurs à ceux-ci. Mais le génie n'existait plus, et il semblait que la source d'inspiration à laquelle ce beau pays s'était abreuvé pendant deux siècles venait de se tarir tout à coup.

Meyerber ne comprenait donc pas parfaitement la valeur du conseil que lui donnait Salieri; il le suivit néanmoins, sachant que celui-ci lui était très-affectionné et ne pouvait lui parler que dans son intérêt, et se mit en devoir de se rendre à Venise. Il arriva justement en cette ville au moment où un grand musicien, jusque-là cherchant sa voie, se produisait pour la première fois avec un grand éclat et donnait, dans un ouvrage important, la mesure de ce qu'il pourrait faire un jour. On devine qu'il est ici question de Ros-

sini, lequel faisait alors représenter son délicieux *Tancredi*, le chef-d'œuvre de sa première manière.

Enthousiasmé à l'audition de cette musique riche, délicieuse, exubérante, pleine de séve et de chaleur, Meyerbeer se sentit transporté d'admiration pour le style italien, qui ne lui inspirait jusque-là que dégoût et répugnance.

Il prit aussitôt la résolution de faire subir à son style personnel une transformation complète, et passa plusieurs années dans des travaux propres à amener cette modification qu'il jugeait désormais indispensable pour son talent; il s'attacha particulièrement à donner de l'élégance, de l'aplomb et de la facilité aux formes de sa mélodie, sans nuire pour cela au sentiment d'une harmonie riche et sévère, aux beautés d'une instrumentation puissante et vigoureuse. Ce n'est qu'à la suite de ce remaniement complet de sa première éducation, de cet assouplissement de ses facultés, qu'il se décida à affronter de nouveau la scène et à se représenter devant le public.

C'est Padoue qu'il choisit pour le théâtre de ses premiers exploits dans la patrie de Pergolèse et de Cimarosa; c'est dans cette ville qu'il fit représenter, le 19 juillet 1818, son premier opéra italien, *Romilda e Costanza*, œuvre de demi-caractère, écrite pour la Pisaroni, l'une des cantatrices les plus fameuses qui aient jamais existé.

Le succès de l'ouvrage fut très-grand, ce qui décida l'auteur à en écrire immédiatement un second, *Semiramide riconosciuta*, sur un poëme de Métastase, qui fut représenté au Théâtre Royal de Turin, pendant

le carnaval de 1819, et dont le rôle principal fut créé par l'excellente chanteuse Carolina Bassi.

L'année suivante, Meyerbeer donna au théâtre San Benedetto, de Venise, une nouvelle partition, *Emma di Resburgo*, laquelle obtint un succès d'enthousiasme au moment où, sur la même scène, Rossini venait de son côté d'obtenir un triomphe avec son opéra *Edoardo e Cristina*. Ce dernier ouvrage le posa en Italie comme un compositeur tout à fait remarquable; toutes les grandes villes de la Péninsule tinrent à honneur de le monter sur leurs théâtres, et il obtint partout le succès le plus complet et le plus spontané.

Mais ce n'est pas tout, et les Allemands eux-mêmes, qui méprisaient la musique italienne, firent deux traductions de cet opéra: l'une, *Emma von Leicester*, qui fut jouée à Vienne, à Dresde, à Munich et à Francfort; l'autre, *Emma von Roxburg*, exécutée à Berlin et à Stuttgard.

Pourtant, il faut le dire, tous les Allemands n'approuvaient pas la conduite et les nouvelles tendances de Meyerbeer; des récriminations, des reproches amers lui furent adressés à ce sujet. Charles-Marie de Weber lui-même, l'ami, presque le frère de Meyerbeer, homme de génie, mais peu disposé à l'éclectisme, conçut un profond chagrin des concessions que, selon lui, le futur auteur de *Robert le Diable* faisait au goût italien. On ne doit pas, du reste, trop s'étonner de ce fait, quand on pense que Mendelssohn et surtout Beethoven avaient en horreur la musique italienne. C'est donc, en quelque sorte, en manière de protestation que Weber fit exécuter à Dresde, avec le plus grand soin,

l'opéra allemand de Meyerbeer *les Deux Califes*, accueilli jadis par les Viennois avec tant de réserve. L'attachement de Weber ne se démentit cependant pas un seul instant, et voici ce qu'il écrivait un jour à Gottfried Weber, leur ami commun : « Vendredi dernier, j'ai eu la grande joie d'avoir Meyerbeer tout un jour chez moi : les oreilles doivent t'avoir tinté ! C'était vraiment un jour fortuné, une réminiscence de cet excellent temps de Manheim.... Nous ne nous sommes séparés que tard dans la nuit. Meyerbeer va à Trieste pour mettre en scène son *Crociato*. Il reviendra, avant un an, à Berlin, où il écrira peut-être un opéra allemand. Dieu le veuille ! j'ai fait maint appel à sa conscience..... »

Si Weber avait assez vécu pour admirer au moins une des œuvres qui ont été la manifestation complète du génie de Meyerbeer, il n'aurait certainement plus regretté ce qu'il appelait des écarts, et ce qui n'était, au fond, que la recherche d'une individualité consciente d'elle-même et ne demandant qu'à s'affirmer.

Mais n'anticipons pas sur les événements. Le succès colossal d'*Emma di Resburgo* avait ouvert toutes grandes à Meyerbeer les portes des premiers théâtres de l'Italie. Il en profita pour donner d'abord à la Scala, de Milan, le 14 novembre 1820, *Margherita d'Angiù*, opera *semi-seria* dont le poëme avait été écrit par Romani et qui, pour les rôles principaux, fut chanté par Tacchinardi, Levasseur, et Rosa Mariani ; cette fois encore le succès fut complet, et l'ouvrage, traduit d'abord en allemand, le fut ensuite en français pour être joué à l'Odéon. Le 12 mars 1822, Meyerbeer fai-

sait représenter au même théâtre de la Scala, *l'Esule di Granata*, opéra sérieux dont les premiers rôles étaient confiés à Lablache, au ténor Winter, à Mmes Pisaroni, Adélaïde Tosi, Carolina Bassi, et dont le livret était encore l'ouvrage de Romani. Les derniers succès du compositeur avaient attiré sur lui l'attention, et l'envie commençait à s'éveiller; les jaloux voulaient faire tomber le nouvel opéra. En effet, le premier acte échoua et le second semblait devoir subir le même sort, lorsqu'un duo admirablement chanté par Lablache et la Pisaroni vint tout sauver et détermina un triomphe complet, qui ne fit que se confirmer aux représentations suivantes.

Meyerbeer se rendit ensuite à Rome pour y écrire un opéra sérieux en deux actes, *Almanzor*, dont Romani lui avait confié le poëme; mais il tomba malade et dut quitter l'Italie sans pouvoir achever sa partition. Il alla passer toute l'année 1823 à Berlin et aux eaux, avec le repos recouvra la santé, et écrivit un opéra allemand, ouvrage de circonstance intitulé *la Porte de Brandebourg*, qui, paraît-il, était destiné au théâtre de Kœnigstadt, mais ne fut jamais représenté.

V.

LES GRANDS CHEFS-D'ŒUVRE.

Ici s'arrête la seconde phase de la vie de Meyerbeer. Nous allons le voir maintenant préluder à ses succès sur la scène française par un dernier ouvrage italien écrit dans un ordre d'idées plus élevé, plus grandiose, et qui semble indiquer chez lui la volonté bien arrêtée de se créer une troisième manière définitive. Cette dernière manière, en quelque sorte greffée et entée sur les deux précédentes, devra l'obliger à user d'un procédé semblable à celui dont il s'était servi une première fois lors de son arrivée en Italie. De même que, comprenant les défauts de son éducation primitive, il avait dû, en mettant le pied sur le sol de la Péninsule, rejeter loin de lui tout ce qui dans son style pouvait paraître lourd, guindé et trop scolastique, il devra, en faisant de la France sa terre d'élection, faire preuve de l'éclectisme cher à ce pays, et, pour arriver à son individualité propre, à la manifestation complète et parfaite de son génie, tout en conservant les qualités précieuses qu il a acquises en Italie, il lui faudra abandonner cette grâce un peu frivole, cette élégance un peu miévreuse, et surtout cette trop grande facilité, ce laisser-aller, pourrait-on dire, de la forme mélodique, qui parfois

enlèvent à l'expression de la passion une partie de sa force, de sa vigueur et de sa vérité.

Le grand ouvrage, l'œuvre de transition par laquelle Meyerbeer allait couronner sa carrière en Italie et préparer les magnifiques triomphes qu'il devait remporter sur la scène française, s'appelait *il Crociato in Egitto*. Cet opéra fut représenté, non à Trieste, ainsi que le pensait Weber, mais à Venise, sur le théâtre de la Fenice, le 26 décembre 1824. Le poëme en était de Rossi, et les rôles principaux furent créés par Mme Méric-Lalande, Lablache, et le dernier des sopranistes, Velluti. L'exécution fut excellente, et le succès complet. Toutes les villes de la Péninsule voulurent monter *il Crociato*, et cet ouvrage fut représenté au théâtre Italien de Paris le 22 septembre 1825, joué par Donzelli, Levasseur, et Mmes Pasta, Monbelli, Schiasetti et Giovanola. Meyerbeer avait été invité par M. de la Rochefoucauld, alors surintendant des théâtres royaux, à venir mettre lui-même sa pièce en scène et à en surveiller les répétitions.

« Si — dit M. Fétis — l'on examine avec attention la partition du *Crociato*, on y découvre des signes non équivoques de la réaction opérée dans la manière du compositeur, et de sa tentative d'une fusion de ses tendances primitives avec le style italien qui caractérise *Emma di Resburgo* et *Marguerite d'Anjou*. L'individualité du talent de Meyerbeer tendait à se prononcer, et son heureux penchant pour l'expression énergique des situations dramatiques se faisait apercevoir. Pour se développer, son talent n'avait plus qu'à se livrer à l'étude de la scène française. »

C'est sans doute à cette étude que l'on doit le silence du grand artiste pendant plusieurs années. Semblable au Cid, il voudrait être en droit de dire, en recommençant à nouveau sa carrière :

Mes pareils à deux fois ne se font point connaître
Et pour des coups d'essai veulent des coups de maître.

On doit remarquer aussi que son mariage et la perte de deux enfants interrompirent ses travaux. Il y revint pourtant en 1829, et songea à écrire un ouvrage pour l'Opéra-Comique ; le poëme de *Robert le Diable* — car *Robert* était destiné à ce théâtre — lui fut confié par Scribe, « cet artisan littéraire », comme le qualifie fort justement un biographe. Le rôle de Robert devait être créé par Ponchard, celui de Bertram par Huet ; Alice et Isabelle devaient être l'apanage de Mmes Boulanger et Rigaud.

En raison de diverses circonstances, *Robert le Diable*, remanié, ou, pour mieux dire, complétement refait, fut transporté à l'Opéra, et la partition complète en fut remise à M. Lubbert, alors directeur de ce théâtre, au mois de mai 1830. Mais la révolution de juillet ayant eu son contre-coup dans les coulisses de l'Académie royale de musique, de nouveaux retards furent apportés à la représentation de l'ouvrage, qui ne put définitivement être joué que le 22 novembre 1831, sous la direction de M. Véron. On a dit que cet administrateur, peu confiant dans le génie du musicien, avait hésité beaucoup à monter *Robert*, que même

Meyerbeer, dont la fortune était déjà considérable à cette époque, avait dû se résigner à payer de ses deniers tous les frais de mise en scène exigés par l'ouvrage. Dans ses *Mémoires*, publiés il y a quelques années, M. Véron proteste contre ces assertions, et rapporte une lettre par laquelle Meyerbeer affirme n'avoir eu qu'à se louer en ces circonstances de l'ancien directeur et n'avoir jamais déboursé un sou pour la représentation de *Robert* (1).

Cette première représentation fut semée d'incidents qui pouvaient devenir des malheurs. Au troisième acte, un portant chargé de lampes allumées tombe avec fracas à deux pas de Mlle Dorus, qui entrait en scène; un peu plus loin, après le chœur des démons, un rideau partant des dessous pour s'élever vers le cintre, se détache, arrivé à une assez grande hauteur, et tombe sur l'avant-scène, d'où Mme Taglioni n'a que le temps de s'enfuir. Enfin, au cinquième acte,

---

(1) Il est bien certain, cependant, que M. Véron n'avait pas dans le génie de Meyerbeer et dans la partition de *Robert* une confiance sans bornes, et il faut avouer, du reste, que ses appréhensions étaient partagées par beaucoup de gens. M. Fétis a écrit ceci dans sa notice sur Meyerbeer, et n'a pas été démenti par l'auteur des *Mémoires d'un Bourgeois de Paris* : « L'entrepreneur (M. Véron) » aperçut dans la salle (à l'une des répétitions générales de *Robert*), » l'auteur de cette notice, et alla lui confier ses craintes. — Soyez » sans inquiétude, lui dit celui-ci; j'ai bien écouté, et je suis cer- » tain de ne pas me tromper. Il y a là-dedans beaucoup plus de » beautés que d'imperfections. La scène est saisie; l'impression » sera vive et profonde. Cela ira aux nues et fera le tour du » monde. » M. Véron n'a donc pas tant à se glorifier d'avoir découvert Meyerbeer.

après le magnifique trio, au moment où Bertram doit s'abîmer dans une trappe, Nourrit, mis sans doute hors de lui par l'émotion de la soirée, s'élance à la suite de Levasseur, au lieu de rester sur la scène. Chacun le croyait tué, mais on en fut quitte pour la peur; le grand chanteur était sain et sauf.

Quoi qu'il en soit, le génie dont l'auteur fit preuve dans son ouvrage, la sublimité de ses inspirations, la hardiesse de son style, la majesté de ses accents enlevèrent le public et provoquèrent un succès foudroyant, tel qu'on n'en avait jamais vu. C'est de *Robert* que datent les recettes de *dix mille* francs, fait qui ne s'était jamais produit à l'Opéra. L'enthousiasme du public tenait du délire, et, loin de diminuer, le succès de cette œuvre colossale s'est tellement consolidé depuis que, trois jours après la mort de son auteur, l'Opéra donnait la *quatre cent soixante-dixième* représentation du chef-d'œuvre. Et ce succès ne s'est pas, il s'en faut, circonscrit à la France : traduit dans toutes les langues, en italien, en allemand, en anglais, en hollandais, en russe même, en danois et en polonais, *Robert* a poursuivi sa carrière triomphale et a été acclamé dans les deux mondes, à la Nouvelle-Orléans comme à Paris, à Londres, et à Berlin; à la Havane comme à Vienne; à Lima, à Mexico, à Calcutta, à Alger comme à Milan, à Munich, à Dresde, à Stockolm et à Saint-Pétersbourg.

Je n'ai pas besoin, sans doute, d'analyser cette partition admirable, connue de tous et dont l'ensemble est si grandiose, si saisissant, si extraordinaire. C'est par le terrible, le surnaturel que brille surtout *Robert*, et la

passion véritable, la passion pure, profondément humaine, y tient vraiment moins de place qu'on ne pourrait le supposer. Mais Meyerbeer devait prouver bientôt que sous ce rapport il ne le cédait à personne.

Après l'immense succès obtenu par le premier ouvrage français du maître, l'administration de l'Opéra comprit qu'une seconde production sortie de la même plume serait pour elle un coup de fortune. Des pourparlers eurent lieu, qui se terminèrent par la remise entre les mains de Meyerbeer du livret des *Huguenots*. Un traité fut signé, traité stipulant un dédit de 30,000 francs à payer par l'artiste pour le cas où la partition du nouvel opéra ne serait pas livrée dans un délai déterminé.

Pendant tout le temps que durèrent ces arrangements, Meyerbeer ne resta pas inactif : c'est à partir de cette époque qu'il commença à écrire ces nombreuses mélodies qui, publiées d'abord séparément, furent réunies plus tard en un volume intitulé : *Quarante mélodies à une ou plusieurs voix*.

On trouve dans ces morceaux, pour la plupart courts et peu développés, et dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre, des qualités multiples et diverses qui font connaître toute la souplesse et la variété du talent de l'auteur. *Mina*, *les Souvenirs*, *le Moine*, *le Chant du Trappiste*, *la Sérénade sicilienne*, *le Chant de Mai* et vingt autres ont été appréciés, goûtés et admirés par tous ceux qui ont pu les entendre.

La partition des *Huguenots* venait à peine d'être terminée lorsque Mme Meyerbeer, atteinte d'une grave affection de poitrine, vit sa santé décliner tout à coup.

Les médecins ordonnèrent à la malade un voyage en Italie, et son mari, qui ne voulait point l'abandonner, demanda un délai de six mois pour la mise en répétition de son nouvel ouvrage. Fort de ses engagements, le directeur de l'Opéra repoussa cette demande, et mit en avant le dédit convenu. Meyerbeer paya le dédit, partit avec sa femme, et emporta sa partition. Ainsi, par le fait de l'inintelligence, de la cruauté, du manque de générosité d'un administrateur de théâtre, la France eût pu être privée d'une œuvre sublime !... Enfin, Mme Meyerbeer recouvra heureusement la santé, revint à Paris avec son époux, le dédit fut restitué par l'Opéra, et les *Huguenots* purent être mis à l'étude.

Le 21 février 1836, on donnait la première représentation de ce poëme sublime, incomparable, dont une partie, le quatrième acte, peut être considérée comme un chef-d'œuvre dans un chef-d'œuvre ! *Les Huguenots* étaient joués, pour les rôles principaux, par Nourrit, Levasseur, Serda, Mmes Falcon et Dorus-Gras. Meyerbeer obtint un nouveau triomphe, un succès éclatant, spontané, formidable ! Qui n'a pas entendu cet opéra ne peut se faire une idée des beautés de premier ordre dont il est rempli, et surtout de la passion, de la poésie, de la grâce et de l'élégance dont ce quatrième acte, qu'un volume entier serait insuffisant à analyser, est empreint d'un bout à l'autre.

Les Huguenots frappent peut-être moins profondément que *Robert*, à une première audition. Mais si l'on observe attentivement, si l'on étudie l'œuvre, on s'aperçoit que la distinction des formes, la pureté des

contours, la splendeur de l'idée mélodique, la profondeur de la pensée poétique en font une des productions les plus exquises, les plus complètes et les plus parfaites que l'homme ait jamais enfantées, et qu'il soit donné à l'homme d'admirer.

A la suite des *Huguenots*, Meyerbeer demeura treize années sans donner en France aucun ouvrage nouveau. On parlait cependant beaucoup du *Prophète* (on prononçait même déjà le nom de *l'Africaine*), mais on ne voyait rien venir. Il faut dire que la disparition de certains artistes aimés du public, une espèce de désarroi qui se produisait dans la composition du personnel chantant de l'Opéra, n'étaient point faits pour inspirer confiance à Meyerbeer, toujours très-soucieux de la bonne exécution de ses œuvres. Puis, sa nomination de premier maître de la chapelle du roi de Prusse le retenait souvent à Berlin, où il écrivit pendant ce temps quantité de morceaux de musique sacrée ou profane. Il composa même à cette époque une grande cantate, *la Festa nella corte di Ferrara*, qui fut exécutée à la cour, en 1843, pour une fête donnée par le roi, et fit représenter le 7 décembre 1844, pour l'inauguration du nouveau théâtre royal de Berlin, un opéra allemand en trois actes, *Ein Feldlager in Schlesien* (*un Camp en Silésie*). Cet ouvrage, qui fut assez froidement accueilli en Prusse, obtint plus tard, en 1847, un très-grand succès à Vienne, sous le titre de *Wielta*. Il est vrai que beaucoup de changements y avaient été apportés par l'auteur, et que la célèbre Jenny Lind lui prêtait le charme de son magique talent.

En 1846, Meyerbeer compose, pour le *Struensée* de son frère, une partition contenant une ouverture, quatre entr'actes fort développés, dont un avec chœur, et neuf mélodrames. Cette œuvre, très-importante, qui fut exécutée à Berlin, le 19 septembre 1846, n'est connue en France que par quelques fragments, et l'ouverture qu'on a beaucoup vantée, ne me paraît pas cependant à la hauteur des belles productions de Meyerbeer. Quoi qu'il en soit, la musique de *Struensée* fit en Allemagne une très-grande sensation. — C'est en cette même année 1846 que Meyerbeer écrivit, à l'occasion du mariage du roi de Bavière avec la princesse Wilhelmine de Prusse, le morceau célèbre connu sous le nom de *Marche aux Flambeaux* (Fackeltanz). Depuis, le maître a composé trois autres pièces du même genre.

Enfin, le 16 avril 1849, *le Prophète* tant attendu faisait son apparition à l'Opéra, interprété par Roger, Levasseur, Mmes Viardot et Castellan. Accueilli d'abord par le public avec une certaine réserve, *le Prophète* finit cependant par s'établir solidement sur notre première scène. Mais, bien que cet ouvrage renferme des beautés réelles, des pages remarquables dans lesquelles on retrouve la griffe du lion, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il n'atteint pas à la hauteur sublime de *Robert* et des *Huguenots* (1).

(1) Il y a ici un fait curieux et intéressant à constater: dans le cours d'un des premiers mois de l'année 1853 et dans l'espace d'une seule quinzaine, on donna à l'Opéra la 333e représentation de *Robert le Diable*, la 222e des *Huguenots*, et la 111e du *Prophète*. Les amateurs de rapprochements me sauront gré sans doute d'avoir reproduit celui-ci.

Une fois la carrière du *Prophète* bien dessinée, Meyerbeer retourna à Berlin et y mit en musique une cantate pour quatre voix d'homme et chœur, avec accompagnement d'instruments de cuivre, écrite par le roi Louis de Bavière et intitulée : *Marche des archers bavarois* ; cette cantate fut exécutée en 1850. Le 4 juin de l'année suivante, il faisait exécuter à l'Académie des Beaux-Arts, pour l'inauguration de la statue de Frédéric le Grand, une *Ode au sculpteur Rauch*, composition importante pour voix seules, chœur, et orchestre. Quelques mois plus tard, un hymne de fête pour quatre voix et chœur (*a capella*) était encore écrit par lui et exécuté au palais royal de Berlin, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du mariage du roi.

VI.

MEYERBEER A L'OPÉRA-COMIQUE.

Cependant, la santé de Meyerbeer, qui n'a jamais été bien robuste, s'altéra, vers la fin de 1851, d'une façon assez grave pour l'obliger à suspendre ses travaux. Il dut se rendre à Spa, dont le séjour et les eaux lui ont toujours été favorables, et y demeurer quelque temps. Lorsqu'il fut rétabli, il songea à mettre à exécution un projet qu'il avait conçu depuis longues années. Ce projet consistait à écrire un ouvrage pour l'Opéra-Comique. Scribe, qui lui avait fourni tous ses poëmes, fabriqua encore à Meyerbeer celui de *l'Étoile du Nord;* il avait choisi ce sujet parce qu'il se rapprochait de celui du *Camp de Silésie*, dont le maître voulait faire entrer un certain nombre de morceaux dans sa nouvelle partition.

L'Étoile du Nord fut donnée pour la première fois à Paris, le 16 février 1854, avec un succès foudroyant, et pourtant ce n'est pas, à mon sens, l'un des meilleurs ouvrages de son auteur. Mais on ne saurait, en de certains cas, discuter avec le goût du public, et, si celui-ci a passé condamnation sur les défauts de l'œuvre, défauts qui consistent principalement dans l'abus des modulations excentriques, le fracas outré de l'instrumentation, et une certaine inégalité de style,

on peut avouer que sa sympathie pour plusieurs morceaux était légitime. Il est certain que les couplets de Catherine — *Le bonnet sur l'oreille et la pipe à la bouche*, sont charmants; que la ballade — *Il sonne et résonne*, est d'un excellent caractère et d'une saisissante originalité, que le quintette du second acte, la délicieuse romance de Pierre au troisième, le duo et le trio bouffes sont autant de morceaux achevés et bien inspirés. Donnée il y a dix ans, *l'Etoile du Nord* a presque atteint aujourd'hui le chiffre de 400 représentations. Les rôles principaux en furent créés par Mlles Caroline Duprez et Lefebvre et M. Bataille.

Le 4 avril 1859, Meyerbeer faisait représenter à l'Opéra-Comique un deuxième ouvrage, le *Pardon de Ploërmel*, et celui-ci, qui me paraît supérieur au précédent, fut loin d'obtenir le même succès. Il est vrai que la fable absurde inventée par MM. Michel Carré et Jules Barbier et mise en musique par Meyerbeer, était peu propre à intéresser, à passionner, et qu'elle refroidit singulièrement l'enthousiasme du public. Et cependant jamais le musicien n'avait été mieux inspiré, et jamais il n'avait apporté dans son style plus de sobriété, de simplicité, et de véritable grandeur! Les artistes seuls, et quelques amateurs, comprirent les beautés semées à profusion dans cette délicieuse partition; le public ne fut pas ému, bien que le *Pardon de Ploërmel* fût chanté et joué d'une façon remarquable par Mme Marie Cabel, et MM. Faure et Sainte-Foy.

Le Pardon est le dernier ouvrage dramatique que Meyerbeer ait fait représenter de son vivant. Peu satisfait de la composition du personnel de l'Opéra, il re-

tenait depuis quinze ans dans son portefeuille cette partition de *l'Africaine,* tant désirée, et dont on prétendait dernièrement qu'il avait fait un *Vasco de Gama.* Il continuait cependant à écrire, et l'on se souvient qu'il avait composé il y a trois ans, pour l'anniversaire de la naissance de Schiller, une marche connue sous le nom de *Schiller-Marsh,* et en 1862, pour l'inauguration de l'Exposition universelle de Londres, un morceau du même genre. Il se rendit en Angleterre à cette occasion, dans le but de présider aux répétitions de cette importante composition, et fut reçu par l'aristocratie britannique, notamment par lord Palmerston, avec un respect, des égards et une sympathie extrêmes.

VII.

DERNIERS MOMENTS.

Nous voici arrivé à la partie la plus douloureuse de notre tâche. Il nous faut maintenant raconter la fin, les derniers moments de l'homme illustre qui n'est plus.

La nouvelle de la mort de Meyerbeer, répandue dans la journée du 2 mai, est venue frapper Paris comme un coup de foudre. Personne en effet, à part ses intimes, n'avait eu connaissance de sa maladie, et la stupeur était générale. D'ailleurs, on savait que sa santé était généralement faible, délicate, et l'on n'eût pu que difficilement peut-être concevoir des craintes sérieuses pour sa vie.

Le 23 avril, et au moment même où il projetait un petit voyage à Bruxelles, Meyerbeer avait été pris d'une inflammation intestinale, d'une obstruction d'entrailles. Son état, devenu assez promptement alarmant, s'était cependant beaucoup amélioré le 1er mai au matin, par suite d'une abondante évacuation, et les médecins, ainsi que sa famille et ses amis, avaient repris quelque espoir.

Le docteur Otterbourg, depuis longues années l'ami et le médecin de Meyerbeer, veillait sans cesse à son

chevet, mais s'était adjoint M. Rayer, médecin de l'empereur, pour ne pas assumer sur lui seul la responsabilité d'une existence aussi précieuse. Le dimanche soir, les symptômes alarmants se représentèrent, et cette fois les médecins désespéraient. Il s'éteignit le lundi matin, à 5 heures 40 minutes, dans les bras de ses filles, qui, appelées à temps de Bade, purent recueillir son dernier soupir. Mme Meyerbeer, informée trop tard, ne put arriver qu'après le fatal événement.

Quelques heures à peine s'étaient écoulées depuis que Meyerbeer avait cessé de vivre, lorsque Rossini, prévenu seulement de sa maladie par un ami commun, se présenta chez le concierge de la rue Montaigne, n° 2, pour avoir des nouvelles. Le concierge lui répondit aussitôt que Meyerbeer venait de mourir. Foudroyé par cette nouvelle, l'auteur de *Guillaume Tell* tomba sur une chaise et resta pendant plus de dix minutes sans connaissance. Une des filles de Meyerbeer ayant été appelée, Rossini se jeta éperdu dans ses bras et répandit un torrent de larmes, par lesquelles il fut soulagé.

Les relations des deux grands musiciens dataient d'un demi-siècle environ, c'est-à-dire de l'époque du premier voyage de Meyerbeer en Italie, lors de l'apparition de *Tancredi*.

Sitôt que Meyerbeer se fut éteint, on s'empressa de chercher s'il n'avait pas laissé quelques dispositions, et l'on trouva dans son portefeuille de voyage un pli cacheté avec cette suscription : « *Pour être ouvert après ma mort.* » Ce pli renfermait un écrit en allemand de la main du défunt, et dont voici la traduction littérale :

« Je veux que les points suivants soient observés après mon décès :

» On doit me laisser couché sur mon lit la figure découverte, tel que j'étais avant de mourir, pendant quatre jours, et le cinquième jour on pratiquera des incisions sur l'artère brachiale ainsi qu'au pied. Après quoi on conduira mon corps à Berlin, où je veux être enterré dans la tombe de ma bien-aimée mère. Si la place y manquait, je prie de me coucher à côté de mes deux chers enfants, morts à un âge peu avancé.

» Si je devais mourir éloigné des miens, les mêmes dispositions doivent être observées, et deux gardiens veilleront mon corps jour et nuit afin d'observer si je ne donne aucun signe de vie.

» Si, par l'effet des circonstances, je dois être transporté dans une maison d'observation (*Leichenhaus*), on me mettra, comme c'est l'habitude, de petites sonnettes aux mains et aux pieds, afin de tenir les gardiens en éveil.

» Ayant toujours redouté d'être enterré vivant, j'ai voulu par les dispositions qui précèdent empêcher tout retour à la vie.

» Que la volonté de Dieu soit faite et que son nom soit sanctifié et béni dans le ciel et sur la terre. Amen. »

Ces volontés furent religieusement respectées.

VIII.

DERNIERS HONNEURS.

Le vendredi 6 mai, par les soins d'une commission composée de MM. le général Mellinet, Jules Beer, H. de Saint-Georges, Georges Kastner, Camille Doucet, Edouard Monnais, Brandus, Auber, Perrin, Fiorentino, une cérémonie fut organisée pour la translation du corps de Meyerbeer. Dès midi, une affluence considérable s'est portée à la maison mortuaire, rue Montaigne, 2. A une heure le cortége se mit en marche pour se rendre à la gare du chemin de fer du Nord. Le char, richement décoré, était traîné par six chevaux caparaçonnés. Les cordons du poêle étaient tenus par LL. EExc. l'ambassadeur de Prusse, comte de Goltz, et le surintendant des théâtres, comte Baciocchi (qui les ont cédés pendant le trajet à M. Camille Doucet et au premier secrétaire de l'ambassade prussienne) ; MM. de Gisors et Beulé, membres de l'Institut ; M. de Saint-Georges, président de la commission des auteurs dramatiques ; M. le baron Taylor, président de l'association des artistes dramatiques ; M. Auber, directeur du Conservatoire, et M. Perrin, directeur de l'Opéra.

Immédiatement après le char, deux domestiques en livrée de deuil portaient, l'un sur un coussin les dé-

corations du maître, et l'autre une couronne d'immortelles. Le cercueil était couvert de fleurs.

C'était, M. Jules Beer, auteur de la *Fille d'Egypte*, et neveu du défunt, qui conduisait le deuil, assisté de deux autres membres de la famille.

Venaient ensuite la commission chargée d'organiser les funérailles de Meyerbeer, les membres du Consistoire israélite, des députations de l'Institut, de la commission des auteurs et compositeurs dramatiques, de l'association des artistes musiciens, de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du théâtre Lyrique, du Conservatoire et de la société chorale *Teutonia*.

Les honneurs militaires étaient rendus par quatre compagnies du 3e bataillon de la garde nationale, sous le commandement d'un chef de bataillon.

Quatorze voitures drapées fermaient le cortége, et pendant le trajet, les musiques de la garde nationale, de la gendarmerie de la garde et d'un régiment de grenadiers de la garde faisaient entendre des marches funèbres. Le bruit sourd des tambours voilés de crêpes, et les coups de tam-tam qui se faisaient entendre pendant les intervalles de la musique, ajoutaient encore au caractère triste, grandiose et solennel de cet imposant cortége.

Composé d'une foule immense, ce cortége se rendit à la gare par la rue Royale, les boulevards, la rue Drouot et la rue Lafayette. Le hasard voulait que cet itinéraire, le plus direct qu'il y eût à suivre, fît passer successivement la dépouille mortelle de Meyerbeer devant le théâtre de l'Opéra-Comique, la maison occupée par les éditeurs de ses œuvres et

l'entrée d'honneur de l'Opéra. L'extérieur de l'ancienne gare était entièrement tendu de noir, et l'intérieur avait été garni de tentures de deuil, supportant des cartouches qui contenaient les titres des principales œuvres de Meyerbeer et des écussons sur lesquels se détachait le chiffre du défunt.

M. de Rothschild avait donné ordre que les travaux fussent suspendus pendant toute la journée.

Au milieu de la grande salle d'arrivée s'élevait un catafalque de l'aspect le plus imposant.

Dans le fond de la gare s'étageaient l'orchestre et les chœurs de l'Opéra, conduits par leurs chefs respectifs, et qui ont exécuté des morceaux tirés de l'œuvre de Meyerbeer.

Le corps ayant été déposé dans le catafalque, la cérémonie funèbre commença par l'exécution du magnifique chœur de la cathédrale, du *Prophète*, du chœur final du *Pardon de Ploërmel*, et de la superbe marche du couronnement, interprétés par l'orchestre de l'Opéra, les chœurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Des discours furent prononcés au milieu du silence et de l'attention générale, par M. Beulé, au nom de l'Académie des beaux-arts; par M. de Saint-Georges, au nom des auteurs et compositeurs dramatiques, et M. le baron Taylor, pour l'association des artistes dramatiques ; par M. Perrin, directeur de l'Opéra, au nom des artistes de ce théâtre ; par M. Camille Doucet, au nom de l'administration des théâtres; par M. le colonel Max Cerfbeer, président du Consistoire israé-

lite; et M. Ullmann, grand rabbin de France; enfin, au nom du public français, par M. Émile Olivier. Une phrase a surtout frappé dans l'allocution de M. Beulé; c'est celle-ci, où il disait, en parlant du maître : « La France garde la meilleure part de lui-même, ses chefs-d'œuvre que personne ne peut disputer à la scène française, et qui sont inscrits sur une des pages les plus éclatantes de son livre d'or. »

A quatre heures, la cérémonie funèbre était terminée, et un train spécial emportait à Berlin les restes du grand homme. MM. Jules Beer, Brandus et Emile Perrin ont accompagné le corps jusqu'à sa destination.

Le soir, l'Opéra, auquel ses règlements interdisent de faire relâche, donnait une représentation des *Huguenots*, M. Perrin ayant voulu du moins que ce jour fût marqué par un hommage solennel rendu à la mémoire et au génie de Meyerbeer. M. Faure, averti par une dépêche, s'était empressé de revenir de Londres où il avait joué la veille le rôle de Nevers. Cette représentation a été magnifique, et le chef-d'œuvre a été dignement interprété par Mme Sax, MM. Gueymard, Faure, Belval et Cazeaux. Après le quatrième acte, le rideau s'est levé, l'orchestre a joué la marche triomphale du *Prophète*, et le buste du maître, placé sur une console drapée de noir, a été couronné par les artistes. Le public, encore tout ému du spectacle de ces grandes funérailles, a éclaté en transports enthousiastes, auxquels s'est associé tout entier l'orchestre des musiciens. La cérémonie terminée,

il a fallu relever le rideau aux acclamations de la salle, empressée de dire un dernier adieu au grand homme que la mort vient de nous ravir.

La plupart des grandes villes de France (Toulouse a déjà commencé), organisent en ce moment des représentations solennelles pour glorifier la mémoire du maître et lui adresser un dernier adieu. L'hommage sera solennel, et digne à la fois et de celui qui en est l'objet et du grand pays dont il avait fait en quelque sorte sa patrie d'adoption. Comme Grétry, comme Gluck, comme Piccinni, comme Sacchini, Meyerbeer est maintenant Français, de par tous les chefs-d'œuvre qu'il nous a laissés.

Pour terminer, nous reproduisons, à titre de document historique, la lettre de part qui servit à la famille à annoncer le douloureux événement. Cette lettre fait connaître au juste l'état de la famille de Meyerbeer, ainsi que le nom de ses membres, au moment de la mort du grand homme.

« Monsieur,

» Mme veuve Meyerbeer, Mlles Cécile et Cornélie Meyerbeer, M. le baron et Mme la baronne de Korf et leur fils, M. et Mme Georges Beer, M. et Mme Jules Beer et leurs enfants, M. et Mme Alexandre Oppenheim, M. et Mme S. de Haber, Mlle Laure de Haber, Mlle Anna Eberty, ont l'honneur de vous faire part de la perte douloureuse qu'ils viennent de faire en la personne de M. Giacomo MEYERBEER, leur époux, père, beau-père, grand-père, oncle et grand-oncle, décédé à Paris, le 2 mai 1864, à l'âge de soixante-douze ans. »

APPENDICE.

Pour compléter cette monographie, nous donnons ici la liste, aussi complète que possible et plus étendue que toutes celles qui ont été publiées jusqu'à ce jour, des œuvres de Meyerbeer. La seule lecture de cette liste suffirait à faire apprécier toute l'importance de la carrière de ce grand homme, qui a si dignement continué la tradition de l'Allemagne musicale, et dont le nom justement célèbre doit être inscrit désormais sur une table d'airain et venir s'ajouter à ceux de ces génies immortels : Jean-Sébastien Bach, Hændel, Haydn, Glück, Mozart, Beethoven et Carl-Marie de Weber.

MUSIQUE DRAMATIQUE.

1. *La Fille de Jephté* (1813). — 2. *Les Amours de Thécelinde* (1813). — 3. *Abimelek, ou les Deux Califes* (1813). — 4. *Romilda*

e Costanza (1818). — 5. *Semiramide riconosciuta* (1819) (1). — — 6. *Emma di Resburgo* (1820). — 7. *Margherita d'Angiù* (1820). — 8. *L'Esule di Granata* (1822). — 9. *Il Crociato in Egitto* (1824). — 10. *Robert le Diable* (1831). Une prière et une scène furent ajoutées à la partition de cet ouvrage, lorsque le ténor Mario chanta la traduction italienne. — 11. *Les Huguenots* (1836). Lorsqu'à Londres, en 1848, l'excellente cantatrice Marietta Alboni se chargea du rôle du page, Meyerbeer écrivit expressément pour elle un rondo qui n'a jamais été chanté à Paris. — 12. *Le Camp de Silésie* (1840). — 13. *Struensée* (1846). — 14. *Le Prophète* (1849). — 15. *L'Etoile du Nord* (1854). — 16. *Le Pardon de Ploërmel* (1859).

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Dieu et la nature, oratorio allemand (1811). — Le quatre-vingt-onzième Psaume de David, pour deux chœurs et *soli*, composé pour le chœur de la cathédrale de Berlin. — *Pater noster* (*a capella*). — *Sept chants religieux*, à quatre voix. — *Chant* tiré de l'*Imitation de Jésus-Christ*.

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Première *Marche aux flambeaux* (en *si* bémol majeur), composée pour les noces du roi de Bavière et de la princesse Wilhelmine de Prusse, en 1846. — Deuxième *Marche aux flambeaux* (en *mi* bémol majeur), composée pour les noces de la princesse Charlotte de Prusse, en 1850. — Troisième *Marche aux flambeaux* (en *ut* mineur), composée pour les noces de la princesse Anne de Prusse, en 1853. — Quatrième *Marche aux flambeaux* (en *ut* majeur). Ces quatre

(1) La partition manuscrite originale de cet opéra avait été donnée par l'auteur à la cantatrice Carolina Bassi, l'une de ses interprètes.

marches ont été écrites expressément pour musique militaire. — *Schiller-Marsch*, marche composée et exécutée à Paris, en 1860, pour le festival organisé à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Schiller. — *Marche du couronnement*, pour deux orchestres, exécutée à Kœnigsberg, en 1861, pour le sacre du roi Guillaume 1er. — *Ouverture* en forme de marche, exécutée à la séance d'inauguration de l'Exposition universelle de Londres, en 1862.

MÉLODIES.

1. *Le Moine.* — 2. *La Fantaisie.* — 3. *Chant de mai.* — 4. *Le Poëte mourant.* — 5. *La Chanson de Floh.* — 6. *Le Cantique du Dimanche.* — 7. *Ranz des vaches d'Appenzell*, chanson suisse à une et deux voix. — 8. *Le Baptême.* — 9. *Le Cantique du Trappiste.* — 10. *Le Pénitent*, — 11. *La Prière des Enfants*, pour trois voix de femmes. — 12. *La Fille de l'Air.* — 13. *Les Souvenirs.* — 14. *Suleïka.* — 15. *Sirocco.* — 16. *De ma première amie.* — 17. *Elle et Moi.* — 18. *Sicilienne.* — 19. *A une jeune Mère.* — 20. *Nella.* — 21. *Printemps caché.* — 22. *La Barque légère.* — 23. *La Mère grand'*, nocturne à deux voix. — 24. *Ballade de la reine Marguerite de Valois.* — 25. *Le Vœu pendant l'Orage.* — 26. *Les Feuilles de rose.* — 27. *La Folle de Saint-Joseph.* — 28. *Rachel à Nepthali.* — 29. *La Marguerite du poëte.* — 30. *Sérénade.* — 31. *Sur le Balcon.* — 32. *La Dame invisible.* — 33. *Chant des Moissonneurs vendéens.* — 34. *Délire.* — 35. *Seul !* — 36. *C'est Elle !* — 37. *Guide au bord ta nacelle.* — 38. *Le Jardin du Cœur.* — 39. *Mina*, chant des gondoliers vénitiens. (Tous ces morceaux, d'abord publiés séparément, ont été ensuite réunis avec *le Génie de la musique au Tombeau de Beethoven*, en un seul recueil intitulé : *Quarante Mélodies à une et plusieurs voix.* Brandus, 1849, 1 vol. in-8°.) — 40. *Neben dir* (Près de toi), pour ténor avec violoncelle obligé. — 41. *Der Jager-Lied* (le Chant des chasseurs), pour basse, avec des cors obligés. — 42. *A Venezia*, barcarolle. — 43. *Der Schafers Lied* (chanson du berger), pour té-

nor, avec clarinette obligée. — 44. *Murillo*, *les Lavandières*, *Oui et non*, chansons allemandes. — 45. *Confidences*. — 46. *Le Revenant du vieux château de Bade*, ballade. — 47. *La Nonna*.

CANTATES,

Morceaux de chant divers.

Sept cantates religieuses à quatre voix, sans accompagnement, sur des paroles de Klopstock. — *A Dieu*, hymne à quatre voix, paroles de Gubitz. — *Le Génie de la musique au tombeau de Beethoven*, solos avec chœurs. — Cantate à quatre voix et chœur, exécutée en 1838, pour l'inauguration de la statue de Gutenberg, à Mayence, par un chœur de douze cents voix d'hommes. — *Una Festa alla corte di Ferrara*, grande cantate avec tableaux vivants, composée pour une fête donnée à Berlin, en 1843, par le roi de Prusse. — *Marie et son génie*, cantate pour voix seules et chœur, composée pour le mariage du prince Charles de Prusse. — *La Fiancée conduite à sa demeure*, sérénade à huit voix (*a capella*), composée pour le mariage de la princesse Louise de Prusse et du grand-duc de Bade. — *Marche des Archers bavarois*, grande cantate à quatre voix et chœur masculin, avec accompagnement d'instruments de cuivre, écrite sur des paroles du roi Louis de Bavière, et exécutée à Berlin en 1850 ; œuvre très-considérable, renfermant un certain nombre de morceaux, et à laquelle l'*appel* de clairons usité pour le corps des archers bavarois, se reproduisant partout et sous toutes les formes, sert de pivot. — *Ode au sculpteur Rauch*, pour voix seules, chœur et orchestre, exécutée à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, le 4 juin 1851. — *Hymne de fête*, à quatre voix et chœur (*a capella*), exécutée au palais royal de Berlin, en 1851, pour le vingt-cinquième anniversaire du mariage du roi de Prusse. — *Amitié*, quatuor pour voix

d'hommes. — *Dichters Wahlsprach* (la Devise du poëte), canon à trois voix. — *Cantate*, pour ténor solo et chœur, composée à l'occasion du festival donné à Paris le 10 novembre 1859, pour la célébration du 100e anniversaire de la naissance de Schiller. — *Nice*, cantate : hommage pour l'anniversaire de S. A. I. Mme la grande-duchesse Stéphanie de Bade. — *A la patrie*, chœur pour voix d'hommes. — *Invocation à la terre natale*, chœur pour voix d'hommes. — *Les Joyeux chasseurs*, id. — *Le Chant des exilés*, id.

A ces œuvres déjà si nombreuses et qui, je crois, ont toutes été publiées, il en faut ajouter encore un grand nombre qui jusqu'ici sont restées inédites. Voici les titres de quelques-unes :

Almanzor, *la Porte de Brandebourg* et *l'Africaine*, opéras non représentés. — Chœurs et intermèdes d'orchestre pour *les Euménides*, tragédie d'Eschyle.— *Entr'acte* (en *ré* majeur), pour deux violons, alto, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et basses, morceau magnifique, dit-on, thématique, et fondé sur un dessin de trois notes. Le manuscrit autographe de ce morceau était la propriété du docteur Lichtenthal, musicien érudit. — Vingt *Mélodies* pour les romances du roman *Schwarzwalderdorf-Geschichten* (histoire de village dans la Forêt-Noire), d'Auerbach. — Dix-huit *Canzonnette* de Métastase. — Divers *Lieder*, écrits à Berlin pour une pièce de Mme Birch-Pfeiffer. — Douze psaumes, à deux chœurs, sans accompagnement. — *Stabat Mater*. — *Te Deum*, *Miserere*. — *Variations* pour piano, sur une marche originale. — *Symphonie concertante* pour piano et violon, avec accompagnement d'orchestre.

Enfin, à tout ceci, il faut joindre beaucoup de morceaux de chant et de morceaux de piano, productions de jeunesse qui n'ont jamais été publiées.

Je dois ajouter que, à part le chant tiré de l'*Imitation de Jésus-*

Christ et un *Pater noster*, publiés tous deux par la maison Heugel (1) toutes les œuvres de Meyerbeer gravées en France depuis l'apparition de *Robert le Diable*, ont été éditées par MM. G. Brandus et S. Dufour.

---

(1) Dans le journal *la Maîtrise*.

TABLE DES MATIERES.

—

Pages

INTRODUCTION 4

I. Premières années. 7

II. — L'école de Darmstadt 12

III. — Premiers pas dans la carrière 16

IV. — Meyerbeer en Italie 19

V. — Les grands chefs-d'œuvre 24

VI. — Meyerbeer à l'Opéra-Comique 34

VII. — Derniers moments. 37

VIII. — Derniers honneurs. 40

APPENDICE 45

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET C°, RUE BERGÈRE, 20. — 4984.

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below

PARIS. — 1

ML 410 .M6 P87
Meyerbeer
Stanford University Libraries
3 6105 042 867 684

Music
Send to de

ML 4
M6 P8

DATE
NAME
DATE

Pougin, A.
Meyerbeer.